

Article | Huang Rui : la voie de la soustraction

 esse.ca/fr/article/61/huang-rui-la-voie-de-la-soustraction

Huang Rui : la voie de la soustraction

Par Erik Bordeleau

Artiste fondateur du groupe d'avant-garde les Étoiles (*Xing-Xing*) en 1979 et mieux connu de nos jours en tant que membre actif du complexe artistique 798 Dashanzi à Beijing, Rui est une figure d'avant-plan sur la scène de l'art contemporain en Chine. C'est un artiste décidément engagé, incorporant à son travail artistique de nombreuses et complexes références politiques et historiques. Des œuvres aussi conceptuelles que *Chairman Mao 10,000 RMB* ou *Chai-na/China*, par exemple, reflètent mieux qu'aucune autre les paradoxes posés par la collision idéologique du socialisme et du capitalisme dans la Chine d'aujourd'hui.

Le corpus artistique de Rui est intrinsèquement lié à la mémoire, bien qu'il en évite les pièges habituels, tels que l'amertume ou la nostalgie. Mais plus important peut-être, il arrive à maintenir une posture politique radicale sans jamais sombrer dans le cynisme. Comme l'illustrent les succès commerciaux du *Political Pop* et du *Cynical Realism*, entre autres, l'ironie fut l'un des phénomènes les plus importants de la scène culturelle en Chine dans les années 1990. Sans aucun doute rafraîchissant dans le contexte chinois, le jeu postmoderne de citation artistique, auquel se sont consacrés un grand nombre d'artistes contemporains ces dernières années, n'est certainement pas aussi subversif qu'on voudrait souvent le croire. En ce sens, la situation politique actuelle en Chine, et l'œuvre de Rui en particulier, offrent une magnifique occasion de reconsidérer la tension entre la production artistique et les structures du pouvoir dans lesquelles elle se trouve nécessairement impliquée. Est-ce que l'ironie, plutôt que d'être cette vertu cardinale du libéralisme existentiel, ne serait pas en fin de compte le tic nerveux des gens trop timorés pour nourrir de vraies convictions ?

Partir des Étoiles

En Occident, l'art chinois contemporain est le plus souvent synonyme du travail d'une génération d'artistes qui, du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, lancèrent la nouvelle scène artistique chinoise. Ce qui sera décrit sous le terme générique de *political pop* est, encore aujourd'hui, considéré par la majorité des observateurs étrangers comme la marque de commerce de l'art chinois contemporain et est généralement confondu avec l'avant-garde. L'itinéraire artistique de Rui contraste fortement avec les avancées en Chine du *Political Pop* et de la culture commerciale. Le *Political Pop* témoigne de la mort de l'utopie communiste et exprime l'état de cynisme et d'apathie qui régna en Chine suite aux tragiques événements de la Place Tiananmen en 1989. Au contraire, l'émergence artistique de Rui remonte à la naissance en Chine de l'art d'avant-garde en 1979 et à la constitution du

Mouvement démocratique durant les années 1980. La généalogie de l'avant-garde et du mouvement démocratique offre ainsi une vision de l'intérieur de ce qui allait culminer avec les événements de 1989.

Né en 1952, Rui a travaillé comme agriculteur en Mongolie centrale de 1968 à 1975, puis dans une usine de cuir à Beijing jusqu'en 1979. En 1978, il a été éditeur de *Jian Tian* (*Aujourd'hui*), le magazine le plus important d'après la Révolution Culturelle. Mais c'est sa participation au premier groupe d'artistes chinois « non conformistes », *Xing-Xing* (Étoiles), qui marque l'entrée de Rui sur la scène de l'avant-garde. Le groupe est constitué d'artistes qui firent connaissance à l'occasion du Printemps de Beijing (1979-1980), période durant laquelle émergea le *Mouvement démocratique*, un regroupement de jeunes élites poursuivant des idéaux de liberté spirituelle et d'indépendance intellectuelle. « Nous avons choisi le nom Étoiles, se rappelle Wang Keping, parce qu'à ce moment nous étions les seules lumières brillant dans une nuit sans fin, et aussi parce que les étoiles, vues de loin, paraissent si petites, mais peuvent tout aussi bien être d'énormes planètes (1). » Selon Ma Desheng, un autre membre du groupe, « chaque artiste est une étoile. Même les grands artistes sont des étoiles, d'un point de vue cosmique. Nous avons appelé notre groupe les Étoiles afin de mettre l'accent sur nos individualités et contraster avec l'uniformité terne de la Révolution Culturelle. » En 1979, les Étoiles devinrent célèbres en présentant leurs peintures et sculptures politiquement « incorrectes » sur la grille entourant le Musée des Beaux Arts de Beijing. Ce geste de défi, la première exposition non autorisée d'art chinois depuis 1949, ouvra la voie pour les artistes à venir.

Les Étoiles continuèrent à faire face à la critique officielle jusqu'en 1983 où, sous la pression politique, le groupe fut volontairement démantelé et la majorité de ses membres durent quitter la Chine. Rui partit au Japon en 1984 et élargit le spectre de ses pratiques de la peinture à la photographie, l'installation et la performance. Il ne participera à aucune exposition en Chine avant 1992.

Chai-na/China

J'ai découvert Huang Rui durant ma visite au complexe artistique 798 Daishanzi à Beijing en juin 2006, juste après l'exposition internationale *Beijing/background* (北京背景)(2). En entrant dans la galerie, on est immédiatement frappé par une impression de vide important. L'immense espace est d'une blancheur éclatante, à l'exception d'un mur très haut, entièrement peint en rouge communiste. Quelques œuvres sont savamment disposées dans la pièce, presque toutes liées d'une manière ou d'une autre à l'héritage communiste chinois. La galerie dans son ensemble se présente comme une immense chambre de résonance de l'ère maoïste, avec le vide pour élément central – un vide ascétique, conceptuel, *soustractif*.

L'œuvre de Rui se fonde sur un dialogue radical avec l'histoire chinoise, ce qui lui permet en retour de dégager des points de vue sans pareil sur la situation chinoise actuelle. Dans plusieurs de ses travaux, l'accent est clairement mis sur la destruction, non seulement de la

tradition, mais également de l'héritage socialiste. *Chai-na/China* consiste en une série de sept tryptiques, totalisant 21 peintures. Sur ces grands canevas, le mot anglais *China* est juxtaposé à deux caractères chinois qui se prononcent *chai-na*, signifiant littéralement « démolir ici ». En arrière-plan, on voit des photos de Beijing qui témoignent d'une ville en profonde mutation sociale et urbaine. Le caractère *chai* (拆), qui a été peint sur d'innombrables murs de Beijing et d'ailleurs, est le symbole par excellence de la destruction du vieux pour faire place au nouveau alors que le pays se redéfinit à vitesse grand V. Wang Jingsong, un autre artiste de Beijing, a lui aussi travaillé sur cette réalité omniprésente et a créé un t-shirt sur lequel est écrit le texte suivant : « "Chai" – cela apparaît comme une ligne de division cruciale, à gauche il y a la destruction, à droite la construction, destruction du vieux, construction du neuf, on dirait que si le vieux ne s'en va pas, le nouveau ne peut survenir. Le sens de "chai" apparaît instantanément, mais qu'est-ce exactement que le neuf, et qu'est-ce donc que le vieux ? »

Jingsong témoigne ainsi de la course aveugle vers la modernisation sous l'impulsion du capitalisme sauvage qui sévit en Chine, offrant un précieux point d'appui pour débattre de cet enjeu complexe.

Dans la série de peintures *Chai-na/China*, notons que Rui ne se préoccupe pas seulement de l'héritage architectural mais aussi de justice sociale. Par exemple, on retrouve dans ces peintures les figures de travailleurs migrants, un enfant souriant ou des affiches annonçant les services de déménageurs. La prise de position critique de Rui en regard du développement souvent brutal de l'économie et des villes se prolonge dans une œuvre qui fait encore une fois un usage brillant des possibilités offertes par la langue chinoise. Dans 横树发财 (*heng shu fa cai*), un arbre est suspendu dans les airs, horizontalement. Ses racines sont enveloppées dans un sac doré sur lequel est écrit le titre de l'œuvre dans différentes directions, formant ainsi un carré avec les caractères. Le titre anglais, *Regardless of Wealth*, ne permet guère de saisir la subtilité du message codé dans l'inscription en chinois, qui signifie littéralement quelque chose comme « arbre couché / faire fortune ». Le mot le plus important ici est le premier, 横, *heng*. Comme tant d'autres mots en chinois, il possède un champ sémantique particulièrement riche. Premièrement, *heng* suggère l'horizontalité, quelque chose qui est posé transversalement, dans un axe est-ouest. Il réfère également à l'idée de poser quelque chose à plat. Nous voyons donc comment cela s'applique parfaitement à la position de l'arbre dans cette œuvre. Mais *heng* comporte également une charge morale. Appliqué au comportement humain, *heng* signifie égoïste, méchant, brutal, injuste. Il est aussi couramment employé à l'idée de faire de l'argent, de là 横财, *hengcai*, gains obtenus de manière immorale, ou 横发财, devenir riche par des moyens répréhensibles. D'une manière étonnamment puissante à force de concision, Rui déplore l'exploitation inconsidérée des ressources naturelles, et prend ainsi fortement position vis-à-vis des conséquences écologiques découlant du modèle actuel de développement économique chinois.

L'usage fait par Huang Rui de l'ambiguïté poétique de la langue chinoise atteint à la virtuosité avec *La femme de Deng Xiaoping*. À la manière des calligrammes de Guillaume Apollinaire, Rui dépeint une figure féminine en n'utilisant que des caractères. La tête est formée par le slogan 一个中心,两个基本点 (*yi ge zhongxin, liang ge ji ben dian*), ce qui signifie littéralement « un centre, deux fondations », mais qui fait référence à la formule 一国两制, « un pays, deux systèmes ». Ce slogan politique a été mis de l'avant par Deng Xiaoping dans le contexte de la réunification avec Hong Kong, afin de souligner la promesse qu'aucun changement ne se produirait dans la relation entre les deux entités politiques au cours des 50 prochaines années. Une autre œuvre de Rui s'intitule précisément *One country, two systems*, laquelle est composée d'un millier de produits placés sur 50 étagères, chacun portant une étiquette sur laquelle on peut lire: « un pays, deux systèmes, demeurant inchangé pour 50 ans ». Pour donner une idée de l'importance de cette célèbre affirmation politique, elle se trouve également à l'origine d'un des derniers films de Wong Kar-Wai, 2046, année où prendra fin cette délicate promesse.

Revenons à *La femme de Deng Xiaoping*. La bouche de la femme est formée avec le caractère 抓, *zhuā*, qui signifie « saisir », « prendre contrôle » ou « prendre ». Sa poitrine est conçue avec 两头, *liang tóu*, « les deux bouts », une virgule tient lieu de nombril, et son sexe est composé des caractères 带中间, *dai zhong jian*, « atteint le centre ». Cette œuvre est sans doute l'expression la plus concentrée du légendaire pragmatisme de Deng Xiaoping, faisant écho à sa célèbre formule « Peu importe que le chat soit noir ou blanc, en autant qu'il attrape des souris » (不管白猫、黑猫,逮住老鼠就是好猫), slogan qui lança la vague de réformes économiques au début des années 1980. La multiplicité de sens surgissant de l'interaction entre les différentes parties de ce calligramme est tout simplement étourdissante et renvoie à un lexique plongeant ses racines dans l'antiquité chinoise et toujours en usage dans les discours politiques actuels. C'est un lexique qui, selon la tradition, remonte à Confucius, plus précisément à son édition des *Annales des printemps et des automnes*, qui raconte l'histoire du pays de Lu. Il y choisit soigneusement des expressions lui permettant de décrire les actions politiques en termes moraux. L'usage de termes qui combinent des sens à la fois descriptifs et normatifs est ce que Epstein appelle des « idéologèmes (3) ». Ce genre de formulation cryptique et allusive permet au gouvernement « d'atteindre le centre » et de maintenir fermement le gouvernail du pouvoir afin de naviguer entre les tensions et les contradictions auxquelles il risque de faire face. Avec cette œuvre, Rui nous amène au seuil d'un des aspects les plus fascinants de la pensée chinoise traditionnelle, c'est-à-dire sa conception essentiellement stratégique du pouvoir et sa philosophie immanente du langage qui lui correspond (4).

Ce n'est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice. – Deleuze et Guattari, Mille plateaux

L'œuvre de Rui est certainement exigeante et pose de nombreux défis. Elle renvoie à des contextes historico-politiques précis et se démarque par sa singulière sobriété. Sans doute, son minimalisme porte la marque du séjour prolongé de Rui au Japon. Sa simplicité est à la fois élégante et impérative, nous obligeant à ruminer chacun des sens signifiés. Dans cet espace raréfié, elle ouvre la voie à un délicat itinéraire d'épuration, un procès soustractif qui fait écho aux brutales purges révolutionnaires du passé communiste sans jamais exactement coïncider avec celui-ci ; le maintien délibéré d'une différence minimale qui laisse place à l'émergence de singularités, sur le seuil à la fois de l'héritage socialiste et du triomphe du capitalisme. De plusieurs manières, la mémoire collective chinoise est encore aujourd'hui profondément imprégnée de la figure de Mao, et certainement davantage que la jeune génération tend à le croire. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on se penche sur les résurgences nationalistes actuelles en Chine. L'œuvre de Rui reflète cette situation, étant donné son intérêt marqué pour les forces culturelles et politiques qui donnent forme au paysage idéologico politique chinois. Contrairement à l'immense majorité des artistes qui ont revisité l'icône de Mao avec des répétitions sans fin de son visage, Huang a toujours mis l'accent sur les idées, slogans et propagandes du grand Timonier. Si le *Political Pop* ne dissimule guère son contenu nationaliste à demi assumé, inversement, le traitement effectué par Rui de l'héritage maoïste est parmi les rares qui laissent présager de réels devenir singuliers qui puissent résister au processus actuel de molarisation et de surcodage de la vie sociale, et ce, pas seulement en Chine. Dans *Collected Works of Mao Zedong*, sans doute son travail le plus impénétrable pour un public non chinois, Rui crée une réplique de la couverture de chacun des quatre volumes de ce classique légendaire de la « littérature » chinoise. Rui ajoute également à cette série un cinquième volume peu connu compilé par Hua Guofeng, et son *propre sixième volume*. Pour un Chinois qui tombe sur cette œuvre, l'effet est immédiat. Cet ajout très subtil est la manière ingénieuse avec laquelle Huang Rui parvient à tracer des lignes de fuite qui traversent l'héritage maoïste, des lignes qui, éventuellement, peuvent également nous permettre de remettre en question la clôture de l'histoire du capitalisme tardif.

NOTES

1. <http://www.zeestone.com/article.php?articleID=16>
2. Pour une revue détaillée de l'œuvre de Huang Rui, voir Huang Rui, Timezone 8 and Thinking Hands editors, Beijing, 2006
3. Voir Mikhail N. Epstein, *After the Future : The paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1995.
4. Voir Jean-François Billeter, *La Chine trois fois muette*, Éditions Allia, Paris, 2000, sur la relation entre pouvoir, stratégie et politique en Chine. Aussi, voir sa réfutation de la thèse de François Jullien concernant la « pensée chinoise de l'immanence » in dans *Contre François Jullien*, Éditions Allia, Paris, 2006.